

TRZYAKTOWA BUDOWA GŁÓWNYCH WĄTKÓW SERIALOWYCH JAKO PODSTAWOWY ELEMENT KONSTRUKCJI WSPÓŁCZESNEGO SERIALU DRAMATYCZNEGO.

Artur Borowiecki

Abstract

In the chapter entitled *Three-act structure of television series' plots as the basic element of the construction of modern drama series*, Artur Borowiecki conducts an analysis of the plots of modern television series and examines the similarity between their structure and the dramaturgic course of narration lines in feature films. The research material is limited to American drama series produced after 1999 that maintain their narrative continuity.

Modern television series are a product of quality television and thus significantly differ from the models that have been deeply rooted in serial culture since the very beginning of the media's existence. In the past, television formats were thematically subject to the requirements of television broadcast programming. They were characterized by five-act structures with climaxes forced by television stations to occur before subsequent commercial breaks. At that time, the dominating category constituted series with an episodic structure closed within one episode. This resulted in the appearance of the currently widespread procedurals. Nonetheless, the three-act structure of sitcom plots dominate nowadays - in the era of post network and 'narrative complexity'. The axis of plots are no longer interrupted with commercial breaks while screenwriters create particular stories without limiting to single sitcom episodes. However, despite their time extent that sometimes might cover the whole season, or as in case of the main plot – the whole series themselves, their dramaturgic courses are similar to the plot structure of feature films. By distinguishing particular sitcom plots, be it either episodic plots or subplots, it is possible to examine their course based on dramaturgic theories developed with regards to feature films.

While the relict of the past in the form of stricte episodic narration might still differ from the three-act structure, complex narrative subplots along with the main plot are currently characterized by the three-act structure. It is possible to recognize a correlation with Syd Field's paradigm that is characterized by two turning points, among others.

The results of observations conducted so far are presented on the example of the first seasons of three television series produced in different areas of quality television: *The Sopranos*, *The Wire* and *Breaking Bad*. All three represent different types of multi-threaded balance. To begin with the episodic-oriented narrative of *The Sopranos* through

the protagonist-focused *Breaking Bad* all the way to numerous complementary plots extended throughout the whole season of *The Wire*.

Keywords: Modern Drama Series, Narrative Complexity, Three-Act Structure, Narrative Continuity

Abstrakt

Artur Borowiecki w rozdziale *Trzyaktowa budowa wątków serialowych, jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego* dokonuje analizy współczesnych wątków serialowych poszukując zbieżności w ich budowie z przebiegiem dramaturgicznym linii narracyjnych w filmach fabularnych. Materiał badawczy jest organiczny do amerykańskich seriali dramatycznych wyprodukowanych po 1999 roku, zachowujących ciągłość narracyjną.

Współczesne seriale będące produktem telewizji jakościowej znacznie odbiegają od wzorców, jakie zakorzeniły się w kulturze serialowej od czasów istnienia tego medium. Dawniej formaty telewizyjne były tematycznie podporządkowane wymogom ramówek telewizyjnych. Charakteryzowała je pięcioaktowa struktura z wymuszonymi przez stacje telewizyjne punktami kulminacyjnymi przed kolejnymi przerwami reklamowymi. Dominującym były seriale o konstrukcji epizodycznej zamknięte w jednym odcinku, których następstwem są obecnie szeroko rozpowszechnione seriale proceduralne. Dzisiaj w dobie post sieci i złożonej narracyjności dominuje trzyaktowa konstrukcja wątków serialowych. Osie fabularne nie są zakłócone przerwami reklamowymi a scenarzyści tworzą poszczególne historie nie ograniczając ich do pojedynczych odcinków serialowych. Jednak pomimo ich rozciągłości czasowej czasami na cały sezon czy jak w przypadku głównego wątku nawet całej serii ich przebiegi dramaturgiczne są zbliżone do konstrukcji wątków filmów fabularnych. Wyodrębniając poszczególne wątki serialowe czy to epizodyczne czy poboczne można zbadać ich przebiegi w oparciu o teorie dramaturgiczne poczynione na gruncie filmów fabularnych.

O ile relikty przeszłości w postaci stricte epizodycznych narracji nadal może odbiegać od schematu trzyaktowego o tyle złożone narracyjnie wątki poboczne jak i główny charakteryzuje już trzyaktowa budowa. Obserwowana jest korelacja z paradygmatem Syda Fielda charakteryzowanego między innymi dwoma punktami zwrotnymi.

Wyniki poczynionych obserwacji są przedstawione na przykładzie pierwszych sezonów trzech seriali wyprodukowanych w różnych okresach telewizji jakościowej: *Rodzina Soprano*, *Prawo ulicy*, *Breaking bad*. Wszystkie trzy seriale reprezentują odmienny typ równowagi wielowątkowej. Począwszy od ukierunkowanej na epizodyczny typ opowiadania *Rodziny Soprano* poprzez skupionym na głównym bohaterze *Breaking Bad* kończąc na komplementarnych wątkach rozciągniętych na cały sezon serialu *Prawo ulicy*.

Słowa kluczowe: współczesny serial, narracyjna złożoność, trzy aktowa budowa, narracja ciągła

Współczesny serial

O d czasu emisji serialu *Rodzina Soprano* (1999-2007) obserwujemy nowy etap w historii kinematografii, popularnie nazywany „telewizją jakościową” (*quality TV*) bądź „nie-telewizją” (nawiązując do sloganu HBO: „To nie telewizja, to HBO”). Wcześniej tego typu realizacje pojawiały się stosunkowo rzadko, ramówki telewizyjne zaś zdominowane były przez produkcje „tasiemcowe” z powtarzalną strukturą fabularną i konstrukcją postaci. Współczesny serial znacznie obiega od tych wzorców. Jason Mittel określa go jako narracyjnie złożony (ang. *Narrative complexity*) i definiuje poprzez brak czystości gatunkowej, pogłębiony rys psychologiczny bohaterów, dominację fabuły nad melodramatycznymi relacjami między postaciami, czy co najważniejsze - wielowątkową budowę z dominantą głównej osi narracyjnej [Mittel 2006].

Ten zespół cech zbliża strukturę współczesnych seriali do konstrukcji filmów fabularnych. Co więcej klasyczne kino zakłada progresję fabularną celem rozwiązania problemu postawionego w ekspozycji dzieła. Podobny typ kompozycji stosują twórcy dzisiejszych seriali w ujęciu całego sezonu czy nawet serii uzupełniając główną linię fabularną licznymi, epizodycznymi wydarzeniami.

W myśl tej niewątpliwej zbieżności pomiędzy fabułą a serialem pojawia się pytanie czy klasyczna dramaturgia filmowa z trzema aktami i dwoma punktami zwrotnymi [Field 1982] ma odniesienie do złożonych narracyjnych seriali. To zagadnienie będzie tematem niniejszego opracowania.

Oczywiście samo pojęcie serialu obejmuje bardzo szerokie spektrum znaczeniowe, gdzie tym samym słowem określane są potocznie zarówno sitcomy, jak i dla przykładu zamknięte mini-serie.

Przyjętym kryterium służącym do wyodrębnienia badanych form telewizyjnych jest:

- czas realizacji (produkcje powstałe od 1999 roku) ,
- produkcje amerykańskie i polskie,
- gatunek (serie drammatyczne, ang. *drama series*),
- produkcje wielosezonowe,
- zachowana ciągłość narracyjna¹ (wykluczenie seriali o budowie epizodycznej)

¹ Serial zachowujący ciągłość narracyjną Arkadiusz Lewicki nazywa „serialem kontynuowanym” (Lewicki 2011: 34).

Wyniki poczynionych badań w temacie analizy strukturalnej wątków serialowych będą zobrazowane na przykładzie pierwszych sezonów trzech produkcji uznawanych już za klasyki gatunku: *Rodzina Soprano* (1999-2007), *Prawo ulicy* (2002-2008) i *Breaking Bad* (2008-2013).

Wątek serialowy

Analiza struktury serialowej w tak złożonej formie jakim jest wielosezonowa produkcja wydaje się być niemożliwą. Poddanie analizie kilkunastu, czy w przypadku takich seriali jak *Breaking Bad* czy *Rodzina Soprano* kilkudziesięciu godzinnego materiału, bez wyodrębnienia elementarnych struktur skutkować będzie chaosem informacyjnym. Dla zbadania dramaturgii serialowej najważniejszym podziałem wydaje się być selekcja poszczególnych wątków. Przyjęcie tego typu metodologii badawczej pozwala na zbadanie przebiegów poszczególnych wątków oraz umożliwia obserwację korelacji zachodzącej między nimi. Rozpoznając dany wątek serialowy należy odróżnić go od wydarzenia, scen relacji między poszczególnymi bohaterami, czy w końcu od sekwencji czyli kilku lub kilkunastu scen, wyróżniających się jednością akcji.

Jacek Ostaszewski charakteryzując fabułę filmową definiuje wątek filmowy jako „powiązane przyczynowo motywy, których układ stanowi linię integrującą zdarzenia w przebiegu czasowym.” (Ostaszewski 2005: 59).

Przy definiowaniu wątku serialowego właściwym będzie również odwołanie się do klasycznej definicji wątku literackiego, bowiem jak zauważa Mittel „forma telewizyjna bywa nazywaną telewizją powieściową [While some point to this emerging form as novelistic television]” (Mittel 2006: 30). Opinię tą potwierdzają twórcy serialowi, w tym reżyserka wielu współczesnych seriali Agnieszka Holland, która porównuje dzisiejsze produkcje do XIX-wiecznych powieści (Polskatimes.pl 2013), czy David Simon twórca i showrunner *Prawa ulicy*, który w wywiadach wielokrotnie twierdził, że pisząc scenariusz serialu widział go jako powieść wizualną (belivermag.com 2007).

Janusz Sławiński w słowniku terminów literackich definiuje wątek jako:

zdarzenia fabularne, których ośrodkiem jest jedna postać lub parę postaci wyodrębnionych z całego zbiorowiska osób przedstawionych ze względu na rodzaj wiążących je relacji. W hierarchii jednostek morfologicznych wątek zajmuje miejsce pośrednie między zdarzeniem a pełną fabułą utworu. Fabuła może być układaniem jednowątkowym lub wielowątkowym. W drugim wypadku występują określone związki między wątkami składowymi, a najczęściej także ich zhierarchizowanie. Zdarzenia współtworzące losy postaci pierwszoplanowych składają się na wątek główny fabuły, podrzędne wobec niego są wątki uboczne,

obejmujące zdarzenia, w których uczestniczą postacie dalszoplanowe (...) (Sławiński 1988: 560).

Posiłkując się tą definicją można wyróżnić w serialu dwa typy wątków:

Wątek główny – charakteryzuje cały sezon serialowy, jak i w przypadku wielosezonowych produkcji, całą serię. Wątek główny zorganizowany jest zazwyczaj wokół próby osiągnięcia przez bohatera lub bohaterów (*Prawo ulicy*) określonego celu. Jest najbliższy strukturalom klasycznej narracji filmowej zakładającej iż protagonista serialowy dąży do realizacji wyznaczonego celu. Taka sytuacja ma miejsce w analizowanych przypadkach. Tony Soprano, bohater serii *Rodzina Soprano*, walczy o władzę ze swoim zwierzchnikiem Corrado „Junio” Soprano. W serialu *Prawo ulicy* grupa operacyjna policjantów prowadzi śledztwo przeciwko narkotykowej grupie przestępczej Avona Barksdale. Walter White, główna postać serialu *Breaking Bad*, produkuje narkotyki by zapewnić byt swojej rodzinie na wypadek śmierci spowodowanej chorobą nowotworową.

Wątki poboczne (wspomagające) - to ciąg zdarzeń skupionych czy to na postaci głównego bohatera czy na postaci drugoplanowych, bądź powiązanych tematycznie sytuacją dramaturgiczną. Wątki poboczne są ściśle skorelowane z wątkiem głównym, często będąc integralną częścią głównej osi narracyjnej. Jednocześnie poprzez odrębność tematyczną uzyskują samodzielność strukturalną. Do tego typy wątków, dla przykładu, zaliczyć można: w serialu *Rodzina Soprano* problemy zdrowotne Tonego Soprano cierpiącego na depresję, czy kłopoty z apodyktyczną matką Livią; w serialu *Breaking Bad* będzie to między innymi choroba Waltera White. W przypadku niektórych produkcji serialowych można wyróżnić wątki katalizujące zdarzenia głównej osi narracji czyli sytuacje, które przyczyniają się do zawiązania akcji, czego przykładem jest przywołany wątek choroby Walter White. Gdyby nie zaistniała ta okoliczność bohater nie rozpocząłby produkcji narkotyku, w konsekwencji czego nie zaistniałby wątek główny serialu.

Pomimo wielowątkowej struktury seriali, konstrukcyjnie zbliżonych do klasycznych powieści czy podobieństw w budowie głównych osi narracji pomiędzy serialem a filmem fabularnym, współczesne serie dramatyczne podlegają ograniczeniu do 60 minut². Pomimo emisji przez platformy streamingowe i udostępniania produkcji serialowych w ciągu jednego dnia ramy czasowe poszczególnych epizodów nadal pozostają zachowane. Dodatkowo seriale sprzed okresu „telewizji jakościowej” w większości przypadków posiadały budowę epizodyczną tak by widzowie bez znajomości wydarzeń fabularnych poszczególnych odcinków mogli je oglądać w dowolnej kolejności. Skutkiem tego jest to,

² Wyjątkiem są odcinki pilotowe jak i ostatnie epizody danej serii, które mogą przekroczyć te normy czasowe.

że wątek epizodyczny we współczesnych serialach nadal egzystuje na równi obok wątków pobocznego i musi być rozpatrywany w analizach strukturalnych.

Wątki epizodyczne - to narracje stanowiące element pojedynczych odcinków, czasami wybrzmiewające w następującym po nich bezpośrednio epizodzie poprzez scenę ukazującą skutki danej sytuacji. Wątki tego typu bywają powiązane z głównymi wydarzeniami fabularnymi, jak dla przykładu problem palenia marihuany przez Waltera White w serialu *Breaking Bad* (1:3) lub nie wpływają na wydarzenia głównego wątku, jak kłopoty hazardowe jednego z dłużników Tonego Soprano w serialu *Rodzina Soprano* (1:1).

Omawiając rozróżnienie między wątkiem epizodycznym a wątkiem pobocznym i głównym warto odnieść się do analiz serialowych Sarahy Kozloff. Co prawda w swej metodologii analitycznej operuje ona (za Seymourem Chapmanem) pojęciem wydarzeń rdzeni i satelit (kernals, satellites) danego odcinka serialowego, jednak dobrze charakteryzuje różnice w wątkach.

Satelitami odcinka są zdarzenia irrelewantne dla głównego wątku, jednak mogą one wpływać pośrednio na główną oś fabularną, poprzez na przykład rozbudowę portretu psychologicznego postaci. Jednocześnie wydarzenia rdzeni to sytuacje, konflikty mające odniesienie do głównej osi narracji (Kozloff 1992: 73).

Od twórców danej serii zależy, który typ konstrukcji serialowej wybiorą: czy oparty na wydarzeniu wątku głównego i ściśle z nim powiązanych wątków pobocznych jak w *Breaking Bad* i *Prawie ulicy* czy zbudowany na dominującej liczbie wydarzeń epizodycznych jak w serialu *Rodzina Soprano*. Stawianie linii demarkacyjnej pomiędzy tymi formami wydaje się być niepotrzebne, bo jak uważa Jason Mittel, złożoność narracyjna „...polega na przededefiniowaniu form epizodycznych pod wpływem narracji seryjnej – niekoniecznie na całkowitym ich połączeniu lecz na przeniesieniu środka ciężkości (narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration—not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance)” (Mittel 2000: 32). W myśl tego twierdzenia statystyczne obserwacje w temacie przewagi wątków epizodycznych nad pobocznymi czy odwrotne nie mają znaczenia o ile dominantą pozostaje główna oś narracji.

Climax³ serialowy

Odwołując się do przytoczonych definicji wątku charakteryzowanego między innymi poprzez relacje kauzalne należy uzupełnić je o przebieg dramaturgiczny. Właściwym będzie przywołanie teorii niemieckiego dramaturga Gustawa Freytaga, który

³ Climax (ang. punkt kulminacyjny)

w swej teorii budowy dzieła scenicznego stwierdził, że dramat podzielony jest na pięć części, nazwanych odpowiednio : ekspozycją, rozwojem akcji, punktem kulminacyjnym, rozwiązaniem oraz finałem. [Frytag 1896]



Rysunek 1 Piramida dramaturgiczna Frytaga źródło: opracowanie własne.

Pomimo tego, iż teoria powstała na podstawie analizy dramatów scenicznych ma także odniesienie do analizowanych przebiegów wątków serialowych⁴. Jeśli potraktujemy ją jako uzupełnienie definicji wątku, otrzymamy wykładnię wątku serialowego, popularnie określonego wątkiem z pełnym przebiegiem⁵. Ten typ struktury będzie charakteryzował głównie historie epizodyczne lub niektóre wątki poboczne. Jako przykład wskazać można wątek kradzieży przez nieznaną sprawcę samochodu nauczyciela syna Tonego Soprano w serialu *Rodzina Soprano* (1:2). Tony odnajduje sprawców kradzieży i zmusza ich do oddania samochodu nauczycielowi.

- 1) ekspozycja – odkrycie faktu kradzieży samochodu przez Tonego Soprano,
- 2) rozwój akcji - poszukiwanie sprawców rabunku przez pracowników Tonego Soprano,
- 3) punkt kulminacyjny - odnalezienie sprawców, którzy oświadczają, iż samochód rozebrali na części,
- 4) rozwiązanie akcji - sprawcy zobowiązują się ukraść podobny samochód,
- 5) finał - nauczyciel odnajduje swój samochód na parkingu szkolnym.

Podwójny climax

W przypadku większości wątków pobocznych i głównej osi narracji serialowej daje się zaobserwować występowanie dwóch punktów zwrotnych. Analizując tego typu

⁴ Znane jest szersze zastosowanie Piramidy Frytaga jak choćby przy konstruowaniu reklam czy scenariusza występów publicznych.

⁵ Pełny przebieg z jednym punktem kulminacyjnym to jedno z możliwych ustawień dramaturgicznych. Do innych można zaliczyć przebiegi z dwoma punktami zwrotnymi, czy większe ilości w zależności od założeń konstrukcyjnych, którym podlega dany wątek.

konstrukcję należy odwołać się do teorii Syda Fielda⁶ [Field 1982] funkcjonującej powszechnie pod nazwą Paradygmatu Fielda. Ten amerykański teoretyk, żartobliwie nazywany tłumaczem Arystotelesa na język Hollywood, w swej teorii schematu struktury scenariusza, wynikającej z przyjętej a priori trzyaktowej budowy dzieła, wyróżnia dwa punkty zwrotne (ang. plot points). Punkt zwrotny posiada swój odpowiednik w klasycznym rozumieniu dramaturgii Arystotelesa pod nazwą perypetia pojmowanej jako „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci” (Arystoteles 1988: 31). Podobnie definiuje pojęcie Syd Field jako „wypadek, epizod lub zdarzenie, które zakłóca akcję i kieruje ją w innym kierunku (It is any incident, episode or event that hooks into the action and spins it around into another direction)” (Field 1982: 21).

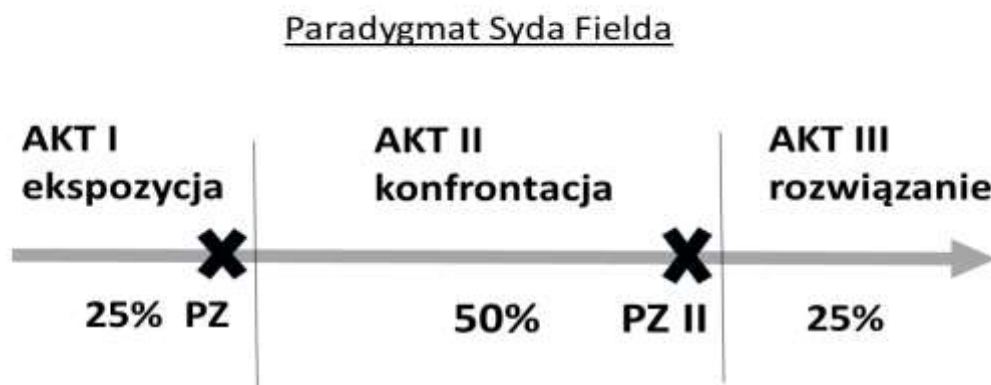
Dla dalszej analizy ważne jest także ustalenie przedziałów czasowych dla poszczególnych aktów. Akt I to ekspozycja filmowego świata, zawiązanie intrygi i pierwszy punkt zwrotny wraz z występującym po nim wybrzmieniem. Field twierdzi, że akt I to początkowe 25% czasu trwania filmu.

Akt II to rozwinięcie konfliktu zarysowanego w akcie pierwszym ponownie zakończony punktem zwrotnym. Akt II czyli właściwa akcja filmu to 50% jego czasu trwania.

Po wybrzmieniu następuje akt III czyli rozwiązanie akcji będące ostatnim 25% czasu trwania filmu.⁷

⁶ Założenia paradygmatu Syd Field wyłożył w książce *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York 1982.

⁷ W rzeczywistości w swojej teorii Syd Field obrazuje czasowy rozkład trwania poszczególnych aktów filmowych na przykładzie 120 stronicowego scenariusza, gdzie odpowiednio: akt I to 30 stron scenariusza, akt II 60 stron i akt III to 30 stron.



Rysunek 2 Graficzne przedstawienie paradygmatu Syda Fielda źródło: opracowanie własne.

Dalsze rozważania będą dotyczyły głównych wątków serialowych jako odpowiedników głównej osi narracji struktur filmowych, które realizują wzorzec Syda Fielda.

Rodzina Soprano

Rozpatrując serial w ujęciu sezonowym dominującymi wątkami w pierwszym sezonie są „problemy z matką Livią”, „depresja gangstera” i „konflikt z wujem Juniorem”⁸. Rozpatrując serial w ujęciu całościowym dominantą dramaturgiczną pozostaje konflikt głównego bohatera czy to z innymi grupami przestępczymi czy z organami ścigania czy w jak z pierwszym sezonie konflikt wewnątrz grupowy z wujem Juniorem. Niezmiennym pozostaje fakt, że zawsze stawką jest władza w strukturach mafijnych. Wspomniane wątki dotyczące konfliktu z matką Livią jak i problemy natury psychicznej Tonego Soprano w kolejnych sezonach tracą na znaczeniu lub są traktowane marginalne. Można zaliczyć je do wątków pobocznych ściśle skorelowanych z głównym wątkiem serialowym, który można nazwać „dążenie do władzy Tonego Soprano”. Samo przywołanie takiej a nie innej nazwy jest zgodne z zasadą scenariopisarską polegającą na wyznaczeniu protagoniście przez twórców serialowych wyraźnie zarysowanego celu, do którego będzie dążył czy to w ujęciu sezonowym czy w ujęciu całego serialu.

⁸ „wuj Junior” to najczęściej używane zdrobnienie Corrado „Juniora” Soprano będącego serialowym wujem Tonego Soprano.

Należy zauważyć, że w przypadku serii *Rodziny Soprano* wątek główny w niektórych odcinkach jest wypierany na drugi plan wydarzeniami epizodycznym, na których w dużej mierze budowane są poszczególne odcinki serialowe.

Poniższy diagram ilustruje rozkład wątku głównego w pierwszym sezonie



Rysunek 3 Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu Rodziny Soprano źródło: opracowanie własne.

Pierwszy sezon jest rozpisany na trzynaście odcinków. Pilotowy odcinek to zawiązanie akcji. Tony Soprano sprzeciwia się wujowi Juniorowi w sprawie zabójstwa jednego z byłych pracowników wuja w restauracji pozostającej pod jego protekcją. Poprzez to wydarzenie zostaje zawiązana oś konfliktu między mężczyznami. Spór wewnątrz rodziny mafijnej przybiera na sile do odcinka czwartego kiedy umiera dotychczasowy szef grupy przestępczej New Jersey – Jackie Aprile. Jako następcy są wskazywani zarówno Tony Soprano jak i jego wuj. Wbrew tego na co wskazuje dramaturgia serialowa nie zostaje wszczęta wojna między gangsterami. Następuje pokojowe rozstrzygnięcie. Tony Soprano zgadza się by wuj został szefem mafii w New Jersey, natomiast samemu zamierza zakulisowo zarządzać strukturą przestępczą. Powyższy zwrot akcji jest typowym przykładem punktu zwrotnego kończącego wydarzenie aktu pierwszego. Zostaje ustalona nowa równowaga. Akt drugi to podwójna gra Tonego Soprano oraz powolne odkrywanie prawdy przez wuja Juniora. Drugi punkt zwrotny i zakończenie aktu drugiego ma miejsce w jedenastym odcinku kiedy wuj Junior wydaje wyrok śmierci na Tonego Soprano i wynajmuje zamachowców, którzy mają ten wyrok wykonać. Odnajdujemy tu drugi punkt zwrotny który Robin Russin opisuje jako moment „gdy bohater zawodzi, przerywa walkę, gdy własne słabości biorą nad nim górę i cel wydaje się nieosiągalny” (Russin, Down 2009: 94). Z taką sytuacją mamy do czynienia w tym przypadku gdyż Tony pogrążony jest w depresji, wydaje się zupełnie bezsilny wobec zbliżającego się zagrożenia.

Akt III to rozwiązanie konfliktu. Nieudany zamach na Tonego Soprano oraz aresztowanie wuja Juniora przez policję powodują, że szefem mafii zostaje Tony Soprano, który niejako realizuje swój cel – zarządzanie strukturą mafijną New Jersey.

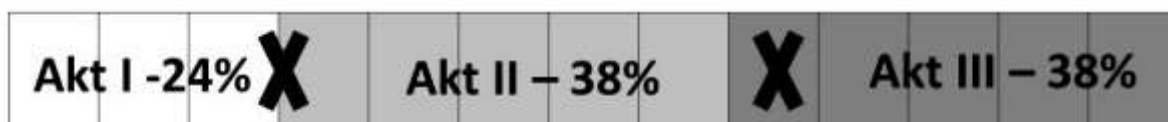
Powyższy przykład obrazuje, że wątek główny serialu został skonstruowany zgodnie z paradygmatem Syda Fielda. Zachowano podział trójaktowości z dwoma, zmieniającymi bieg wydarzeń punktami zwrotnymi. Wydarzenia pierwszego sezonu charakteryzowała

progresja dramaturgiczna, by w końcowym trzecim akcie nastąpiło jej rozwiązanie. Oczywiście twórcy nie zakończyli konfliktu jednoznacznie, oczywistym jest że przebieg wątku będzie rozwijany w kolejnych sezonach. Odstępstwem od założeń fieldowskich jest rozkład czasowy. Zauważalne jest przesunięcie punktów zwrotnych. Nie występują one tutaj jak w paradygmacie Fielda w odstępach czasowych 25% /50%/ 25%. W serialu Davida Chase akt pierwszy jest wydłużony do około 30% wydarzeń serialowych kosztem skrócenie aktu drugiego do 46 %.

Prawo ulicy

Z nieco odmiennym typem serialu mamy do czynienia w przypadku *Prawa ulicy*. Jest to serial wielosezonowy, jednak pojedyncze sezony tworzą zamknięte opowieści, które łączy jedność miejsca (miasto Baltimore) jak i postacie serialowe. Bohaterowie, w zależności od sezonu, są w danej serii postaciami pierwszoplanowymi by w kolejnych odgrywać role drugo czy nawet trzecioplanowe (detektyw Jimie McNulty). Niewątpliwie poszczególne sezony posiadają wyrazisty wątek główny przez co można je zaliczyć do „telewizji jakościowej” o złożonym typie narracji. W poniższej analizie, podobnie jak w poprzednim przypadku, zostanie zbadany przebieg dramaturgiczny głównej osi fabularnej pierwszego sezonu.

Prawo ulicy (13 odc.)



Rysunek 4 Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu Prawa ulicy
źródło: opracowanie własne.

Pierwszy odcinek to zawiązanie dramaturgii serialowej. Detektyw Jimmy McNulty informuje zaprzyjaźnionego sędziego z sądu okręgowego Baltimor o bezkarności dilerka narkotykowego Avona Barksdale. W związku z powyższym zostaje powołana grupa operacyjna w skład, której wchodzi policjanci z różnych wydziałów, której celem jest zebranie materiału dowodowego i sformułowanie aktu oskarżenia przeciwko przestępcom działającym pod egidą Barksdale'a. To co odróżnia ten serial od *Rodziny Soprano* to zbiorowy bohater. Pomimo tego, iż serial otwiera sekwencja oględzin miejsca zbrodni z udziałem detektywa Jimma McNulty i jednocześnie to on jest postacią poprzez którą zostaje zawiązana akcja fabularna to mamy do czynienia z portresem zbiorowym grupy policjantów zmagających się z ekspozycyjnym problemem. W uproszczeniu można stwierdzić, że główny wątek serialowy posiada dramaturgię opartą na klasycznym

konflikcie dobra – czyli przedstawicieli prawa – ze złem, reprezentowanym przez przestępcę.

Pierwszy punkt zwrotny występuje w końcówce epizodu trzeciego (pełni rolę typowego cliffhanger odcinkowego). Klimax jest zwieńczeniem policyjnego śledztwa w postaci nalotu policji na potencjalne miejsca popełnienia przestępstw narkotykowych. Podjęte działania nie przynoszą porządnego efektu. Detektywi nie znajdują dowodów rzeczowych przestępstwa: broni, narkotyków czy pieniędzy pochodzących z nielegalnych źródeł. Ich dochodzenie kończy się fiaskiem, medialną porażką. W wyniku nieudanej akcji zostają powzięte nowe środki. Klonowanie pagerów, podsłuchy na budkach telefonicznych, zaangażowanie nowych środków policyjnych. Śledztwo w akcie drugim jest prowadzone ze szczególną starannością bez presji przełożonych domagających się szybkiego zakończenia sprawy. W trakcie działań operacyjnych pojawiają się nowe dowody w sprawie, kolejni świadkowie, zostają odkryte nowe okoliczności przestępstw. Jeden z takich tropów jest drugim punktem zwrotnym; gdy w dziewiątym epizodzie detektyw Lester Freamon odkrywa, że narkotyki są tylko częścią przestępczego procederu. Najważniejsze są pieniądze, którymi przestępcy finansują kampanie polityczne czy to senatorów czy polityków z rady miasta. Dzięki temu odkryciu okazuje się, że policjanci nie prowadzą śledztwa w sprawie drobnych przestępców narkotykowych, ale przeciwko zorganizowanej grupie mafijnej mającej umocowanie w świecie politycznym. Jest to typowy punkt zwrotny, poprzez który, jak koncytuje Maciej Karpiński, następuje „odkrycie jakiejś nowej, wcześniej nieprzewidywalnej prawdy, która stawia dotychczasową akcję w innym świetle” (Karpiński 2006: 146). W wyniku tego odkrycia dodatkowym czynnikiem utrudniającym śledztwo okazują się być politycy pragnący doprowadzić do jak najszybszego jego zakończenia, gdyż zebrany materiał dowodowy staje się zagrożeniem dla ich karier politycznych. Akt III to kulminacja wydarzeń dramatycznych i finał w postaci rozprawy sądowej.

Prawo ulicy to kolejny serial spełniający wymogi paradygmatu Fielda z trójaktową kompozycją dzieła, dwoma mocnymi punktami kulminacyjnymi oraz stopniowo narastającą dramaturgią z wyrazistym finałem. Podobnie jak w przypadku *Rodziny Soprano* części struktury serialowej są rozłożone nierównomiernie. O ile w poprzednim przykładzie występował wydłużony akt pierwszy kosztem skrócenia pozostałych dwóch, o tyle w przypadku *Prawa ulicy* sytuacja jest odmienna. Kończący historię akt trzeci jest rozciągnięty do 38% by adekwatnie dwa wcześniejsze akty głównej osi narracji były odpowiednio skrócone.

Breaking Bad

W serialu *Breaking Bad*, podobnie jak w *Prawie ulicy*, twórcy budują wielopoziomową narrację z wyraziście nakreśloną dramaturgią głównego wątku będącego dominantą serialową. Protagonista (Walter White) chce zabezpieczyć finansowy byt swojej rodziny

na wypadek ewentualnej śmierci (ma zdiagnozowany zaawansowany nowotwór klatki piersiowej). Posiada więc sprecyzowany cel, do którego dąży zmagając się z różnego rodzaju problemami. W kolejnych seriach zdobywanie pieniędzy staje się jego obsesją, co odbywa się kosztem relacji z rodziną, jednak w poniższym opracowaniu będzie przeanalizowany wątek główny pierwszego sezonu.



Rysunek 5 Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu Breaking Bad
źródło: opracowanie własne.

Zawiązanie akcji w pilotowym odcinku ma miejsce gdy nauczyciel chemii Walter White spotyka swojego dawnego ucznia Jessiego. Wiedząc o jego przestępczej działalności nakłania go do rozprowadzania narkotyków, które samemu chce produkować. Decyzję podejmuje pod wpływem wydarzenia z wątku katalizującego „choroba Waltera”, który należy do wątków wspomagających (pobocznych). Zmianę biegu wydarzeń serialowych w postaci rozpoczęcia produkcji metamfetaminy przez głównego bohatera można potraktować jako punkt zwrotny. Jednak należy mieć na uwadze, iż serial odróżnia od form fabularnych między innymi zawiązanie akcji fabularnej poprzez zdarzenie o dużej sile dramaturgicznej, od którego często zależy oglądalność danych seriali, co warunkuje ich dalszą produkcję.

Pierwszym punktem zwrotnym jest sytuacja będąca następstwem nieudanej próby sprzedaży narkotyków przez Waltera i Jessiego. Główny bohater po tym wydarzeniu kategorycznie oświadcza swojemu partnerowi Jessiemu, że nigdy nie będzie produkował i sprzedawał narkotyków. Ta definitywna zmiana biegu wydarzeń serialowych ma miejsce już pod koniec pierwszego odcinka.

Dramaturgia głównej osi fabularnej w drugim akcie to z jednej strony konieczność uporania się przez Waltera White’a ze skutkami nieudanej transakcji narkotykowej, oraz silny konflikt wewnętrzny bohatera w kwestii podjęcia leczenia w drogiej klinice. Kulminacja drugiego aktu ma miejsce pod koniec piątego epizodu, gdy główny bohater odwiedza swojego dawnego wspólnika Jessiego Pikmana ze słowami „let’s cook”⁹

⁹ Let’s cook - „gotujmy” (tłumaczenie własne) co w tym przypadku odnosi się do produkowania metamfetaminy.

(*Brekaing Bad* 1:5), czym wyraża wolę wkroczenia na drogę przestępczą. To ponowny zwrot ku ustaleniu nowej równowagi w serialowej diegezie. W akcie trzecim scenarzyści konfrontują Waltera z kolejnymi kłopotami stricte przestępczymi by finalnie doprowadzić do zawarcia atrakcyjnej dla niego umowy z lokalnym dilerem narkotyków Tuco.

Serial *Brekaing Bad* w przeciwieństwie do poprzednich dwu analizowanych serii składa się z siedmiu odcinków. Mniejsza liczba odcinków nie determinuje występowania tylko jednego punktu zwrotnego, ale wpływa na rozkład czasowy tych punktów. O ile we wcześniejszych dwu analizowanych przypadkach było to odstępstwo kilku procent o tyle w przypadku *Breaking Bad* pierwszy klimax następuje po 14% czasu trwania serialu. Kolejny punkt kulminacyjny jest zbliżony do rozkładu procentowego paradygmatu Fielda i pojawia się pod koniec piątego odcinka (57%). Kończący akt III to około 29% całości serialu.

Zakończenie

Współczesne seriale kontynuowane realizują paradygmat Syda Fielda. Zarówno wątki główne, jak i niektóre wątki poboczne, charakteryzuje trzyaktowa budowa z zachowaniem natężenia wzrastającej dramaturgii i pozwalające wyróżnić dwa mocne punkty zwrotne odmiennie losy bohaterów. Jedynym odstępstwem jest rozkład czasowy występowania tychże punktów. Jednak analizując współczesne produkcje „telewizji jakościowej” trzeba wziąć pod uwagę, że seriale pozostają formą około 50 minutową. Implikuje to specyficzny język narracji, gdzie wydarzenia poszczególnych wątków realizowane są fragmentarycznie, poprzez poszczególne epizody serialowe.

Gdy w pierwszym sezonie serii *Brekaing Bad* Walter White dąży do wyprodukowania i sprzedaży narkotyku to twórcy muszą dostosować dramaturgię tej narracji do wymogu seryjności. Wątek główny będzie w każdym odcinku charakteryzowała samodzielna struktura jednocześnie realizująca założenia progresji fabularnej. Dla przykładu w epizodzie szóstym Walterowi brakuje składników chemicznych do produkcji narkotyku kradnie je z magazynu chemicznego. Gdy w siódmym epizodzie jego partner Jessie zostaje okradziony i pobity przez gangstera Tuco, Walter układa plan zemsty i go realizuje.

Bardzo często dany wątek, czy to poboczny czy główny, nie występuje w danym odcinku gdyż eksponowane są przez scenarzystów inne sytuacje czy konflikty serialowe. Gdy jednak dany wątek główny rozpatrzony jest jako samodzielna struktura, o tyle konstrukcyjnie spełnia on założenia paradygmatu Syda Fielda. Niewątpliwie jest to nowy sposób konstruowania seriali, który nie występował przed okresem „telewizji

jakościowej”¹⁰. Wcześniejsze produkcje realizowały schemat przypisany wyłącznie dla formatów telewizyjnych. Na rozkład czasowy punktów kulminacyjnych wpływały przerwy reklamowe. Jak twierdzi Russin seriele charakteryzowała budowa pięcioaktowa „Seriele godzinne mają zazwyczaj pięć aktów (...) nie licząc napisów i przerw reklamowych, seriele godzinne trwają w rzeczywistości czterdzieści sześć minut.” (Russin, Down 2009: 335). Tym rygorom stricte telewizyjnym było podporządkowane seriele gdzie twórcy wprowadzali ciągłość narracyjną poszczególnych wątków jak w serialach *Posterunek przy Hill street* czy *Dallas*. Obecnie schemat pięcioaktowy z licznymi punktami kulminacyjnymi jest już reliktem przeszłości (jednak nadal realizowanym przez niektóre stacje telewizyjne zwłaszcza przy produkcjach proceduralnych), a swoboda jaką dostają scenarzyści serialowi zbliża ich wielowątkowe konstrukcje do schematów znanych z filmów fabularnych.

¹⁰ Wyjątkiem mogą być seriele „Archiwum X” czy „Miasteczko Twin Peaks” które posiadały spójną dramaturgicznie główną oś fabularną.

Źródło cytowania:

- Arystoteles (1988), *Retoryka-Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Freytag Gustav (1986), *Technique of the Drama*, Translated by Elias J. MacEwan, Chicago: S.C. Riggs & Co.
- Karpiński Maciej (2006), *Niedoskonałe odbicie*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
- Kozloff Sarah (1998), 'Teoria narracji a telewizja' w: (red.) Robert C. Allen, (red. nauk.) Andrzej Gwóźdź, przeł. Edyta Stawowczyk, *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Kielce: Wydawnictwo Szumacher
- Lewicki Arkadiusz (2011), *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Mittel Jason (2006), 'Narrative Complexity in Contemporary American Television', *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*: 58, University of Texas Press, ss. 29-40
- Ostaszewski Jacek (2005) 'fabuła', w: Rafał Syska (red.) *Słownik filmu*, Warszawa: Zielona Sowa
- Russin, Robin, William, Down (2009), *Jak napisać scenariusz filmowy*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec
- Słowiński Janusz (1988) 'wątek', w: Janusz Słowiński (red) *Słownik terminów literackich*, Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich
- Polskatimes.pl (2013) 'Gorejący krzew moralnego niepokoju. Agnieszka Holland kręci seriale', online: <http://www.polskatimes.pl/artukul/784508,gorejacy-krzew-moralnego-niepokoju-agnieszka-holland-kreci-seriale-video,id,t.html>[dostęp: 15.08.2017].
- Belivermag.com (2007) 'David Simon', online: http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon [dostęp: 15.08.2017].